

Stemmestrømme I

Rapbegrebet 'flow'

Jakob Schweppenhäuser

Folk har set min verden som fængende
og spændende som et bælte

SUPARDEJEN¹

I et interview spørger intermedialitetsforskeren Birgitte Stougaard Pedersen: «Schweppenhäuser betoner også det lydige aspekt, men jeg synes han nedtoner forholdet mellem flow og beat. Er der ikke også en spænding der, der er vigtig? [Den danske rapper Per Vers svarer] 'Helt vildt vigtig. Det er jo det, der gør om det er spændende eller ej'.»² Der er en spænding, der gør det spændende. Det er netop den, det skal handle om her: spændingen mellem rappens levering – som i hiphopkredse går under navnet *flow* – og grundpulsen; mellem rapstemmen og dens musikalske omgivelser.

I tråd med forordet og introduktionen til denne bog, skriver den måske mest indflydelsesrige rapforsker Adam Krims: «The rhythmic styles of MCing, or 'flows,' are among the central aspects of rap production and reception.»³ I forlængelse heraf bemærker

musikvidenskabsmanden Oliver Kautny, at den manglende musikanalytiske beskæftigelse med fænomenet flow er påfaldende.⁴ Det samme gælder for den litteraturanalytiske – for rapflows flyder naturligt ud i begge videnskabelige lejre. I dette kapitel ligger udgangs- og tyngdepunktet i det litterære, mens den musikalske analyse fungerer som et nødvendigt supplement, som jeg oftest kun bringer nødtørftigt i spil.⁵

Sanseligt/vanskeligt: lydsensitiviteten

Den danske rapgruppe Malk de Koijn er en af de relativt få, som er blevet gjort til genstand for litteraturvidenskabelig opmærksomhed. Dens tekstunivers er præget af raffineret volapyk, humor samt ord- og rollespil. I et mere alvorstemt nummer støder lytteren på følgende, næsten demonstrativt firkantede programmerklæring: «Det betyder ingenting, men det lyder fedt».⁶ Den holdning deler jeg ikke. Mit udgangspunkt kan i stedet formuleres sådan: «Det betyder noget, hvis det lyder fedt». 'Betydning' er som bekendt ikke, som det oprindelige citat kunne insinuere, udelukkende et denotativt-sprogligt anliggende. Hvad vil det sige, at kunstnerisk formet sprog i musikalske omgivelser «lyder fedt»? Måske omtrent: at det rummer nogle strukturer, som interagerer på en måde, der virker dragende og netop meningsfuld for lytteren?

Imidlertid kan denne form for – sanselig – betydningsdannelse være svær at beskrive. Det er ganske enkelt vanskeligere at gøre rede for, hvordan rytmisk og klanglig betydning etableres end eksempelvis metaforisk. Ikke desto mindre er netop en sådan beskrivelse tvingende nødvendig, hvis man ønsker at forsøge at begribe rappens grundlæggende mekanismer. Den er nødvendig, hvis man ønsker at forsøge at begribe, hvorfor rappen dels, med

litteraten Adam Bradleys ord, «may be the most revolutionary development in poetry the past thirty years»,⁷ dels dagligt dyrkes og værdsættes af millioner af mennesker verden over.⁸ Man kan søge forklaringer på den omstændighed et væld af steder, og det har man også gjort – men man har sjældent søgt forklaringerne i selve i lyden: i den måde, stemme, sprog, rytmer og toner i fællesskab rammer det menneskelige øre som svingninger i luften. Analysen og fortolkningen af rappens betydningsdannelse kræver en høj sensitivitet over for selve det kunstneriske materiale. Kapitlet her bygger på den antagelse, at opmærksom lytning af især ét aspekt af rapmusikken er særlig udbytterig: det kort berørte forhold mellem sproglig og musikalsk rytme – «rap's dual rhythmic revolution»⁹ med Bradley. Jeg vil forsøge at demonstrere, at hans store sproglige armbevægelser faktisk har noget på sig.

Denne rappens rytmiske revolution leder i retning af spørgsmål om rytme og metrum, om gentagelse og variation, om vers og takt og om menneske og maskine. Disse forhold kondenseres i begrebet om rapflowet, hovedstrømmen i kapitlets eget floddelta. Derudover er det nærliggende at bringe spørgsmålet om skriftlighed og mundtlighed i spil – eller måske rettere: spørgsmålene, for det viser sig, at flere problemstillinger strækker rødderne ned i et felt mellem synligt og hørbart; ikke blot problemer angående transskription, men også angående selve lyrikkens status i dag. Endelig er det i rapsammenhæng nødvendigt også at gøre sig overvejelser over rent musikalske elementer og deres indvirkning på rytmen og betydningsdannelsen, uanset om man nu er rodfæstet i litteraturvidenskaben eller ej. Nok er det muligt at isolere rappens poetiske kvaliteter og lade dem løbe gennem de etablerede analyseredskabers maskinerier (som jeg også selv har gjort i artiklen «Bæltstedet»), men en sådan strategi nedtoner den omstændighed, at det trods alt drejer sig om et musikalsk udtryk. «[R]ap's poetry articulates itself in music. Flow takes its meaning from its musical context»,¹⁰ med Bradley igen.

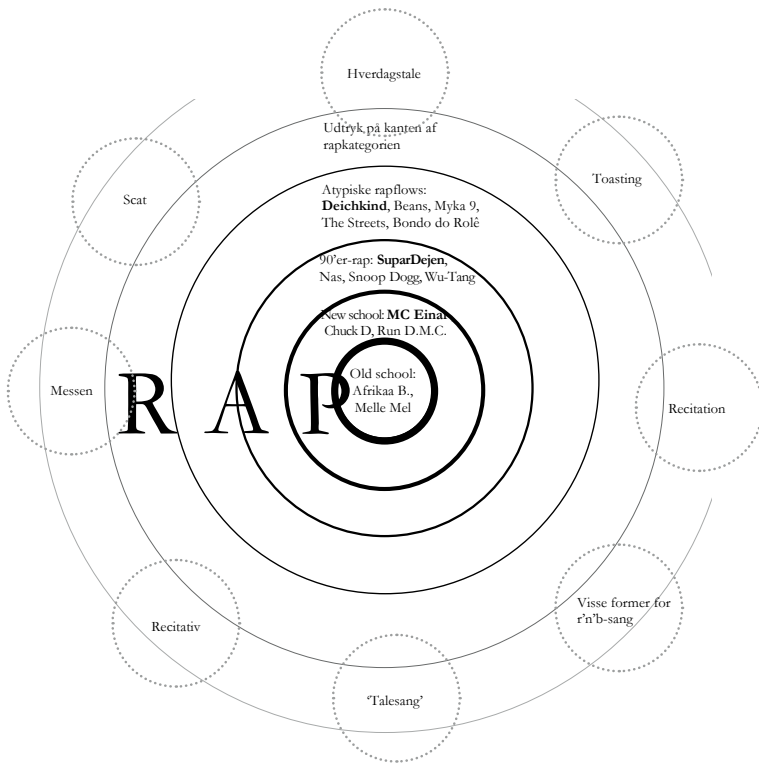
I den interviewartikel, jeg citerede indledningsvis, fattes Per Vers ord: «Jeg kan ikke forklare dig hvorfor Johnson er en fed rapper, det skal høres [...] hans styrke er først og fremmest flowet, musikaliteten».¹¹ Dermed formulerer han indirekte mit forehavende her, for det er jo den byrde – eller gave – vi i en videnskabelig sammenhæng må bære: netop at *skulle* forsøge at forklare hvorfor! At forsøge at forklare hvorfor lige præcis omtalte Johnson «er en fed rapper» er dog ikke min ambition. Forhåbentlig vil de principielle pointer, der skrives frem i dette arbejde, dog også kunne anvendes (af Per Vers?) i en beskrivelse af de johnsonske kvaliteter.

«Men nu slynger du din pen i åen»,¹² hedder det hos den danske digter Simon Grotrian i en digtsamling, som netop bærer navnet *Å*. Citatet kan stå som en opfordring til den videnskabelige beskæftigelse med rappen og dens flows, som jo er forpligtet på skriftligheden: i håbet om at blækket kan flyde i strømmen af ord.

Terminologisk

Rapforskning har langsomt etableret sig som en 'legitim' akademisk disciplin, men forskningen er fortsat præget af visse særheder. Eksempelvis er det blandt forskere på området næsten kutyme at anvende hiphopkulturens egne slangudtryk og alternative stavemåder i sagprosaen og sågar at være på fornavn med de kunstnere, man beskæftiger sig med. Angiveligt er der tale om et forsøg på at demonstrere sin status af *insider* eller *fan*.¹³ Grundlæggende vil jeg gerne undgå en sådan jovialitet her, men på ét væsentligt punkt gør jeg en undtagelse, nemlig mhp. det allerede introducerede begreb *flow*. Det er der to årsager til: for det første af mangel på alternativer,¹⁴ for det andet fordi det er en præcis og meningsfuld – metaforisk – betegnelse, der i sig selv åbner for en række vigtige perspektiver i forhold til mit ærinde med kapitlet her.

Et helt centralt terminologisk område er det afgørende at få defineret præcist: ordene ‘rap’, ‘rapmusik’ og ‘hiphop’ (se også bogens introduktion: «Kva er rap og flow?»). Musikteoretikeren Kyle Adams taler således med god grund om et «large[...]scale problem in rap scholarship, which is the identification of what, precisely, constitutes rap music». ¹⁵ Jeg definerer, i opposition til hovedparten af den øvrige forskning og kritik, gloserne som følger: ‘Rap’ bruger jeg, i tråd med bogens introduktionsafsnit, som betegnelse for en *vokaldisciplin*, -praksis eller -teknik, dvs. en måde lydligt at artikulere lyrik på. Oftest anvendes ordet i stedet til at betegne en musikgenre; ¹⁶ denne genre benævner jeg ‘hiphopmusik’. Med ‘rapmusik’ henviser jeg til musik, der indeholder rap, *uanset genre*. Dermed har det ikke længere at gøre med det, Adams kalder en «fictitious genre». ¹⁷ Med begrebet ‘hiphop’ (som jeg i øvrigt staver uden bindestreg og i ét ord i henhold til dansk retskrivning ¹⁸) henviser jeg endelig til den sociale og kulturelle, afroamerikanske strømning, der havde sit udspring i 1970’ernes Bronx i New York. Denne adskillelse af rap og hiphop kan bl.a. retfærdiggøres med henvisning til den mangfoldighed af musikgenrer, der har indoptaget rappen i sig, og som ikke nødvendigvis har med hiphopkultur at gøre, samt til den mangfoldighed af forskelligartet tekstligt indhold, som ligeledes er uden tilknytning til hiphoppen. Det er altså en adskillelse, som med tiden bliver stadigt mere meningsfuld: i takt med rappens udbredelse og udvikling. I figur 1 er rappen som vokaldisciplin indplaceret i forhold til andre vokaldiscipliner. Mens figurens midterste cirkler repræsenterer ‘den prototypiske rap’, repræsenterer de omkringliggende ringe de stadig mindre typiske rapformer; yderst er nogle discipliner, som på forskellig vis er beslægtede med rappen, anført i selvstændige ringe (de navne, som er markeret med fed, analyseres i «Stemmestrømme II»).



Figur 1

Da kapitlet har et litteraturvidenskabelig udgangspunkt, anvender jeg termen 'vers' i betydningen *verslinje* og ikke i den musikalske, og folkelige, betydning *strofe* (herunder også brugen af 'vers' i populærmusikalske kontekster om de harmoniske og rytmiske strukturer, der ledsager den tekstlige strofe – denne enhed benævner jeg for enkelhedens skyld også 'strofe'). Her adskiller jeg mig således bl.a. fra Kjell Andreas Oddekalvs to artikler fra 2022. Med 'vers' henviser jeg udelukkende til den skriftlige lyriks linjer, mens jeg anvender betegnelsen *sekvens* om lydlige ordfølger, der falder

inden for en takts grænser. Den litteraturanalytiske indfaldsvinkel er også årsagen til, at jeg undgår traditionel musikvidenskabelig notation – men det skyldes samtidig en formodning om, at flere af de aspekter, jeg forsøger at anskueliggøre, faktisk anskueliggøres bedre med andre grafiske midler.

De perkussive elementers strukturering, der ofte i musikkredse går under navnet ‘beat’ – og i den engelsksprogede populærmusikforskning ‘groove’ (defineret af rytmeeksperten Anne Danielsen som «“a repeated rhythmic pattern” that has a “fixed length” and “consists of several layers”»¹⁹ – betegner jeg *rytmemønster*. Forhåbningen er den, at det dermed er muligt at undgå både forvirring (‘beat’ kan henvise til en længere række forskellige aspekter af en rytme og et metrum) og ofte upassende associationer til typiske ‘hiphopbeats’ og ‘rockgrooves’ (DDO definerer ‘groove’ som et «markant og medrivende rytmisk mønster der skabes af instrumenterne i et [rock]orkesters rytmegruppe»). Hos den somalisk-canadiske rapper og sanger K’Naan foranstalttes den rytmiske grund på nummeret «Wash It Down»²⁰ eksempelvis i stedet af vands plasken og – som jeg ser nærmere på i «Stemmestrømme II» – hos SuparDejen på nummeret «rapuS» af en gentagelse af ordet ‘SuparDizej’.

Skandinavisten Lissan Taal-Apelqvist beskriver, hvordan der hersker en voldsom terminologiforvirring og/eller -uenighed i den litterære forskning på rytme- og metrikområdet: «[Man] använder sig både av olika termer och olika noteringstecken för metriken mest grundläggande begrepp. Ett bra exempel på detta är väl termen betoning/tryck/prominens. Skillnaden förekommer inte enbart interdisciplinärt, utan även litteraturvetare sinsemellan».²¹ Selv om Taal-Apelqvist taler ind i og ud fra en svensk kontekst, lader udsagnet sig smertefrit overføre til danske og internationale forhold. Til disse forskellige anvendelser følger sig et «metodevirvar», med anglicisten Christoph Küper,

som argumenterer for, at metrikken «ikke skelner konsekvent mellem de forskellige metriske abstraktionsniveauer».²² Forvirringen synes altså total. Endelig forenkles sagen i nærværende sammenhæng ikke just af det forhold, at det musikalske niveauets betoningsstrukturer føjer sig til den i forvejen bitytmiske interaktion mellem naturlig sprogrytme og artificielt metrum. Og at den lydligt artikulerede lyrik, fx rap, endda derudover rummer en idiosynkratisk, rytmisk dimension: de af (rap-)lyrikeren realiserede accenter.²³ Avantgardedigteren og -teoretikeren Charles Bernstein har illustreret denne grundlæggende, lydlig omstændighed på følgende synlige måde: «PERforMANCE readIly allows FOR stressING («promotING») unstressED syllABLEs, Including prepOSitionS, artiCLES, aNd conjuncTIOnS».²⁴ Det kan således hævdes, at rappen grundlæggende er tetrytmisk. I forsøget på at navigere nogenlunde konsekvent og entydigt i dette farefulde felt er det derfor på sin plads at explicitere, hvorledes de enkelte termer anvendes. Først kan de omtalte metriske abstraktionsniveauer defineres med Küper:²⁵

1. Det metriske skema med dets forskellige metriske enheder
2. Den sproglige realisering eller 'fyldning' af dette skema i et givet vers
3. De(n) givne recitation(er) af dette vers

Når det i det følgende drejer sig om det første niveau, taler jeg om *hævninger* hhv. *sænkninger* og *hævnings-* hhv. *sækningspladser* samt om *slag* (fx 'firslagsrække'). Når det drejer sig om det andet niveau, som svarer til sprogrytmen, taler jeg om *tryk* (fx 'trykstærke stavelser' og 'svagtryk'²⁶). Når det drejer sig om det tredje niveau, talet jeg om *accent*er og *accentuering* (fx 'rapperen vælger at accentuere ordet 'virvar)'). Når det endelig drejer sig om det ikke-sproglige, musikalske niveau, taler jeg om *grundpuls*

og *grundslag* samt om *betoninger* (fx 'stortrommen betoner i. grundslag').

Se & indse: transskription & notation

Den tidligere nævnte sensitivitet over for det kunstneriske materiale indebærer også en sensitivitet over for forskellen mellem synligt og hørbart. Der er langt fra tale til skrift – og det kan være problemfyldt at transportere sprog fra det mundtlige medium til det skriftlige (og vice versa). «[T]he transcription of the lyrics represents one of the main problems when studying rap»,²⁷ bemærker rapforskeren Isabelle Marc Martinez, men hun giver i den pågældende artikel ikke selv noget bud på, hvordan en vellykket transskription kunne se ud. Hovedproblemet med raptransskription har med den spænding, jeg præsenterede indledningsvis, at gøre: I modsætning til den skriftlige lyrik rummer raptekster ikke i sig selv alle de elementer, der konstituerer det samlede rytmiske udtryk. Rappen står i et bestemt forhold til noget andet end sig selv, nemlig de musikalske strukturer, især grundpulsen. Når jeg transskriberer raptekster i det følgende, følger jeg derfor ordene ind i skemaer, som organiserer dem efter musikens temporale rammer. Som Kautny slår fast, gælder det i sidste ende om at «se klangligheden i forhold til den gestaltede og oplevede tid, altså til den taktmæssigt inddelte rytmik».²⁸ Oftest transskriberes raptekster i stedet som digte: på vers, typisk mhp. at fremhæve rim, og uden markering af de musikalske strukturer; hos Kjell Andreas Oddekalv findes således et forsvar for en sådan raptransskription: vi «bør [ikkje] tilsidesette poetisk lineasjon til fordel for musikalsk meter i dei analytiske rammeverka våre».²⁹ Det kan af følgende årsager være uhensigtsmæssigt:

1. Det versificerede skriftbillede indgyder – med de pauseringer, som versgrænserne forårsager – en rytme, som især for mere komplekse flows vedkommende kan være vildledende.
2. Desuden isolerer og autonomiserer versgrænserne enkeltlinjerne i en grundlæggende brudfyldthed, der ikke korresponderer med den rytmiske kontinuitet, der ofte ligger i rappens lydlig udtryk: med *stemmestrømmen*, med flowet. Med Frank Kjørup: «[R]ytme forløber, vers slutter. Hvis rytmens væsen er at strømme [...], så er versets at afbryde, kortslutte strømmen».³⁰
3. Det er endvidere uklart, hvornår linjebrudene skal indsættes. Skal de (a) fremhæve rimforbindelser (den hyppigst valgte strategi), (b) markere pauseringer (den litteraturvidenskabeligt mest logiske strategi), (c) modsvare taktgrænserne (den musikvidenskabeligt mest logiske strategi), (d) tjene diverse idiosynkratiske mål, fx fremhæve syntaktiske forbindelser.
4. Endelig kan den forventningshorisont, verstekstens grafiske gestalt etablerer være problematisk, idet den giver læseren det indtryk, at hun har med et digt at gøre: det ligner et digt, men er det ikke. Ligner teksten et digt, kan man som læser også foranlediges til at bedømme den ud fra samme kriterier, som digte bedømmes efter.

Som jeg ser det, er det mest hensigtsmæssige alternativ til en kompliceret tidsskematransskription (som den jeg anvender) i mange tilfælde prosa. Med en transskription i prosa undgås de ovenfor beskrevne problemer. Den grafiske form fremstår mere neutral,³¹ og den foregiver ikke at kunne gengive den komplicerede raprytme.³² Den kan også siges at signalere den skriftlige teksts ontologiske status, nemlig dens status som praktisk foranstaltning: en håndsrækning til lytteren, der gerne vil forvise sig

om, hvilke ord der ligger til grund for det hørte. Netop derfor er en udbasunering som den følgende problematisk – bogen rummer den pågældende rappers raptekster: «Der skrives dansk litteraturhistorie, når Jokeren [en central dansk rapper, JS] alias Jesper Dahl [...] debuterer som forfatter med Storby Stodder [sic]»,³³ lyder det i forlaget Lindhardt og Ringhofs pressetekst. Men spørgsmålet er, om ikke Jokeren i forvejen har skrevet dansk litteraturhistorie – med munden, ikke med en samling ‘forståelseshjælpemidler’. Udgives teksterne som digtsamling, bliver de også læst som digte. Det kan meget vel være hensigten, men det kan være en uheldig strategi: «At læse rap er som at få morset en pornofilm»,³⁴ hedder det hos Brian Dan Christensen. Hvorfor? Pga. tabet af den grundlæggende birytmik, som tidligere berørtes, men også pga. tabet af rapperens individuelle, klingende stemme med alt, den kan rumme, fra arrogance og aggressivitet til følsom- og fallerethed, strejf af ironi eller falsk-spil er borte – ligesom de spor, en hård livsførelse, aldring og geografisk herkomst har efterladt, og som stemmen bærer med sig. Skriften er anderledes anonym. Åndedrættet, lydene uden sprogligt indhold (støn, grynt m.m.) og små-ordene (yo m.m.) er også borte – «[t]here is no better demonstration of the poverty of transcription than the reduction of this famous sound to “uh!”»,³⁵ bemærker musikologen Robert Walser træffende om «James Brown’s trademark percussive grunt».³⁶ Dertil kommer stemmens bevægelser: dens fraseringer, intonationer, glissandoer, tempo- og toneskift, staccerethed, små rytmiske forskydninger osv. Endelig er hele lydbilledet jo også borte: hele det rum af toner, harmonier og lyde, som med rumklang, ekko, forvrængning og diverse modulationer omgiver rapstemmen og er med til at fylde den med betydning.

Dog er det i denne sammenhæng nødvendigt ikke at skære alle raptekster over én kam – nogle raptekster kan bedre læses

end andre. At læse SuparDejen er fx af og til slet ikke muligt, idet teksternes konstruktion ofte er så tæt forbundet med deres lydlig materialer, så funderede i kun hørbare ordspil – bygget på homofoni – at de ikke lader sig rekonstruere i skriftsproget: «høster jeres organer, nu' I *hule mænd*» hedder det i et nummer (som jeg gransker nærmere i Stemmestømme II). Med det nødvendige valg mellem enten adjektiv og substantiv eller kompositum følger entydiggørelsen. Tilsvarende fremstår mange rappers tekstlige indhold sekundært, flow og stemme synes at bære så godt som hele betydningen. At læse sådanne raptekster må svare omtrent til at beskue et Mark Rothko-maleri på et sort-hvidt postkort – det væsentlige er væk. Sådant forholder det sig dog ikke med alle rappers tekster (ligesom fx adskillige Paul Klee-strektegninger også ville gøre sig glimrende på et sådant postkort). I den anden ende af skalaen kan man få den tanke, at den i note 32 omtalte Aesop Rocks komplicerede og hurtigt rappede tekster næsten *kræver* også at blive læst for at komme til deres (også intellektuelle) ret.³⁷

Tilbage til transskriptionen. Adam Bradley er en særdeles varm fortaler: «The rhythm comes alive on the page because so much of it is embedded in the language itself»;³⁸ «[r]ap lyrics properly transcribed reveal themselves in ways not possible when listening to rap alone. Seeing rap on the page, we understand it for what it is: a small machine of words».³⁹ Bradleys ærinde er vigtigt: Den objektivering, visualiteten kan siges at indebære, «skaber distance mellem seeren og det set. Som sansorgan befæster øjet således afstanden mellem subjekt og objekt», hedder det hos lyd- og musikforskeren Ansa Lønstrup. Og videre: «Øret [...] skaber ikke denne distance, tværtimod eliminerer det afstanden mellem subjekt og objekt, fordi objektet 'lyd' ikke eksisterer som genstand, der kan afgrænses med syns- eller følesansen. 'Lyd' eksisterer kun for den subjektive

hørelse». ⁴⁰ Vha. transskription kan rap gøres «til genstand for betragtning», ⁴¹ og det er et vigtigt redskab for den videnskabelige beskæftigelse med fænomenet. Desværre kan Bradley ikke selv leve op til sine egne ønsker og krav om «[r]ap lyrics properly transcribed»: ⁴²

One **TWO** **Three** **FOUR**

Broken glass everywhere.

people pissin' on the stairs, you know they just don't care

Bradley skriver: «Looking at the two lines on the page, one might think they had been incorrectly transcribed». ⁴³ Det bemærkelsesværdige er, at gjorde man dette – altså tænkte at de to linjer var blevet transskriberet ukorrekt – ville man have helt ret. Bradleys forsøg på at inkorporere de musikalske grundslag er svært misvisende, en bjørnetjeneste: Læseren placerer uundgåeligt ordene i forhold til pulsslagnene i en vertikal akse (jf. strategi c ovenfor), og har ingen mulighed for at få en fornemmelse af det realiserede flows karakter. Transskriptionen må i første ombæring i det pågældende tilfælde ændres til følgende:

One **TWO** **Three** **FOUR**

broken glas ev'ry where people

pissin'on the stairs you know they just don't care

I *denne* grafiske fremstilling fremgår det, som er det afgørende, nemlig hvordan ordene falder i forhold til grundslagene og i forhold til hinanden; samtidig er deres (tidslige) udstrækning synlig. Jeg vil senere anvende nogle mere elaborerede udgaver af denne fremgangsmåde.

Jeg er denne pulseren: rytmestrømmen

I begyndelsen var rytmen

HANS VON BÜLOW⁴⁴

Der findes en udbredt, men fejlagtig, ordforklaring, der ledsager begrebet 'rap': *Rhythm And Poetry*.⁴⁵ Den er måske netop blevet så udbredt, som den er, fordi den peger på et aspekt, som er fuldstændig fundamentalt for rappen: på rytmen som det helt centrale, endda genrekonstituerende. Tager man nok et etymologisk spadestik, er ordet 'rytme' (ῥυθμός) afledt af verbet 'rheo' (ῥέω): jeg 'løber', 'strømmer', 'flyder'⁴⁶ (infinitiv: ῥέειν – rhein). Dermed knyttes der en interessant forbindelse til rappens begreb om flow. Retorikeren Jørgen Fafner bemærker om 'ῥέω': «Betydningen er vigtig, fordi den peger hen på rytmens egentlige væsen som en *organisk bevægelsesform*. Det er selve fremdriften, bevægelsesenergien [...], der er sagen».⁴⁷ Dermed hæfter Fafner, uforvarende, nogle ganske præcise betegnelser på rapflowet.

Flowbegrebet er altså etymologisk forbundet med rytmen. Rytmen er i rapmusik, som i al anden oprindelig afroamerikansk musik, af bogstavelig talt største betydning – i modsætning til den vestlige musiktradition, hvor harmoni og tonalitet almindeligvis opfattes som de afgørende elementer.⁴⁸ «Rhythm is rap's reason for being»,⁴⁹ «[r]hythm is rap's basic element»,⁵⁰ og «[r]ap's rhythms [...] are its most powerful effect»⁵¹ – intet mindre, ifølge først Adam Bradley og sidst Tricia Rose. Isabelle Marc Martinez tildeler ligefrem rappens rytme en semantisk funktion: «[T]he subject, be it rebellious or messianic, imposes on the voice its own rhythm as a semantic structuring principle».⁵² Som Bradley er opmærksom på, begyndte også sprogkunsten selv formentlig med rytmen: «Poetry was born in rhythm rather than in words. The first poem might well have been a cry uttered by one of our

ancient ancestors long before modern language emerged».⁵³ Rytme som sådan bestemmer Juliette Bowles som «the fundamental expression of the fundamental energy»:⁵⁴ mere basalt bliver det næsten ikke. Den kritiske teoretiker Hermann Schweppenhäuser reflekterer over selve livets rytmer:

[...] virkeligt flydende, strømmende, udløbende – irreversibelt udløbende – *tid* – man kan blot tænke på den irreversible aldring, på entropien, på livets forsvinden i døden. Denne udløben har og er bestemt også en form: er en rytme, en cyklus, er biologisk eller teknisk takt, periode – tidsudmåling, efter hvilken det opstående og forgående liv, efter hvilken artefaktet bevæger sig. Denne takt, rytme er i denne forstand *livet selv*, det naturlige såvel som det artificielles *bevægede væren* – er det konkrete og virkelige.⁵⁵

Og senere: «disse rytmer [bliver] identiske med mig, med *min væren i tiden*, [...]: jeg er selv, per se, disse pulseringer».⁵⁶ Det pulserer i os, vi pulserer, vi *er* pulseren. Arbejdet med rappens flows befinder sig – i den forstand – helt nede, helt inde ved det mest grundlæggende.

Når kulturteoretikeren Angela M.S. Nelson skal forklare, hvorfor rytmen har en helt særlig position i traditionel afrikansk tænkning, knytter hun an til den måde, tidlige afrikanske kulturer afstemte sig med naturfænomenerne: «the *flowing* of the rivers, and the *beating* of the waves upon the seashores».⁵⁷ Uden tanke på rapmusikken binder hun dermed denne sammen med både afrikansk filosofi og kultur og med naturens grundrytmer. Mine kursiveringer fremhæver således de elementer, som er så konstituerende for rappen: *strømmen* og *slaget*; stemmen, som strømmer over trommens slag. Flytter vi fokus til et mere moderne felt, musikindustriens mekanismer, argumenterer Adam Krims for en tilsvarende stor betydning af raprytmen:

[...] not only to what extent the music industry assumes that its audiences are attuned to rhythmic stylistic innovations and differences, but also that those differences are crucially determinate of large-scale audience response and commercial developments [...] the rhythmic style and the MC's delivery [...] are paramount not only to appreciation and pleasure but [...] also to individual and group identities.⁵⁸

Det er altså værd at bemærke, at arbejdet med rapflows bestræber sig på at afdække mekanismer, som også kan have meget vidtrækkende kommercielle og sociale konsekvenser. På baggrund af denne citatsværm er det muligt i det følgende at arbejde ud fra den opfattelse, at rytmen udgør dén afgørende faktor i rapmusikken. Hverken rim eller ordspil, hverken inddragelse af en kommerciel, postmoderne virkelighed eller af autentiske historier fra det levede liv, hverken politiske budskaber eller misogyni afgrænser i sig selv rappen fra andre kulturelle udtryk. Det gør til gengæld den måde, rappens rytme fungerer: flowet i sin udspændthed mellem musikalsk og sprogligt rytmemønster. Dét er rappens *differentia specifica*.⁵⁹

Alt flyder: metaforkomplekset

At det uden for rapverdenen er den psykologiske oplevelseskategori 'flow', man i reglen forbinder med flowbegrebet, er først og fremmest psykologen Mihály Csíkszentmihályi ansvarlig for. I sit indflydelsesrige arbejde *Flow. The Psychology of Optimal Experience* (1990), udvikler han tanken om den såkaldte optimaloplevelse, flowoplevelsen. Forestillingen om en sådan kan ligge som et perceptionspsykologisk ekko under nærværende beskæftigelse med rappen: at lytteren, udsat for vellykkede

rapflows, muligvis kan bringes i en sådan flowtilstand. Det csíkszentmihályiske flow skal dog ikke fylde mere her, for, som Oliver Kautny, der i sin rapflowanalyse ellers netop arbejder ud fra en receptionsæstetisk vinkel, koncist udtrykker det: «det [er] enten, i dagligdagsbegrebslig forstand, for generelt og omfattende eller, fra et psykologisk-videnskabeligt perspektiv, for specifikt».⁶⁰ I stedet skal det nu handle om det metafor-kompleks, rappens flowbegreb er indvævet i.

Et citat af rapperen Khalern (i dag mere berømt under navnet Khal Allan og fra grupperne Ponyblod og Khalazer) kan demonstrere, hvordan man i dansk raplingo har oversat verbet 'to flow' direkte med 'at flyde': «nyd lig' den tyd'lig' stemm' flyd' igen».⁶¹ Det er der intet kuriøst i. Forbindelserne til i forvejen eksisterende *tale er vand*-metaforer er ikke vanskelige at få øje på: På dansk og andre sprog kan man i forvejen 'tale et sprog flydende', og vi har både begrebet 'talestrøm' og 'ordstrøm', der i høj grad ville kunne karakterisere mangan en raptekst. Man kan også – som den danske rapper, der netop hedder Strøm, hævder, at han gør – 'snakke som et vandfald',⁶² eller man kan 'hælde vand ud af ørerne'. Følger vi nu den metaforiske viadukt videre til *lyden*, taler man om *lydbølger* og *wave*-filer, ligesom 'auditory stream' og 'Klangstrøm' er termini technici i engelsk- og tysksproget lydvidenskab. *Anker*-metaforen er tilsvarende hyppigt anvendt i beskrivelsen af rytmiske holdepunkter, her hos Robert Walser: «the backbeats serve to *anchor* the entire rhythm track»:⁶³ ankeret kastes ned i strømmen af ord. Lyd, og således rapmusik, forløber i tid, og man taler om 'tidens flod', tiden kan 'strømme' fremad. Tidens strøm bringer *forandring* med sig – κίνησις (kinesis: det fælles udtryk for al forandring), betyder således oprindeligt netop *bevægelse* hos Aristoteles.⁶⁴ Derfor kan man ikke bade i Heraklits flod mere end én gang – og netop denne rolle spiller rapfloden i forhold til musikkens

ofte i høj grad uforanderlige, cykliske rytmemønstre: den føjer forskelle og således forandring til (det skal i «Stemmestrømme II», i forbindelse med det jeg kalder technorap, også handle om denne mekanisme). Flyden \approx strømmen \approx floden – talen \approx lyden \approx tiden: disse på kryds og tværs forbundne begreber danner baggrunden for forestillingen om rapflowet.

Floden har dog ikke metaforisk eneret på rapområdet: også *ridtet* står som et centralt billede i talen om rap, slår Kautny fast i sin artikel, der netop hedder «Ridin' the Beat».⁶⁵ Han udfolder billedet af rytteren, som dominerer sin hest og påtvinger den sine bevægelser med henvisning til Eminems eminente flow.⁶⁶ Dettes forskellige momenter

minder om en springrytters bevægelsesforløb på vej gennem et komplekst ride-parkour. På samme måde som ved et forhindringsløb må stoppene afbødes gennem tilstrækkelig fremdrift (i rap: tempo) og balanceres gennem en vis bevægelsesstrøm (i rap: talrige [...] sammenkædninger mellem enkelte ord), ellers ville det næste spring ikke lykkes hhv. flowet falde fra hinanden i sine enkelte bestanddele.⁶⁷

Kautny viser dermed, at det kan være frugtbart at vælge den metaforiske forståelseshorisont fra rapper til rapper, eller fra rapnummer til rapnummer (hvilket bliver relevant i Stemmestrømme II). Visse rapformer inviterer til en helt anden type metaforisering – og det spørgsmål kan naturligvis også stilles, om metaforbrugen overhovedet er nødvendig? Et kort svar kunne lyde: 'nej' – men ofte kan billedsprog netop i forbindelse med rapflowet, et fænomen så tæt knyttet til sin metaforik, virke anskueliggørende.

Og så tilbage til ridtet: Kautny, som har en musikvidenskabelig baggrund, er ikke kommet på den tanke at følge ride-/

rytter-metaforen videre ind i den litterære tradition. I det hele taget har, påfaldende nok, endnu ingen forskere, så vidt jeg ved, beskæftiget sig med koblingen mellem den litterære rytme og metrum og rappens. Jeg vil her bestræbe mig på at demonstrere, at det ellers kan være et frugtbart ægteskab. Få forbindelser kunne være mere nærliggende: Heste og poesi har nemlig *gangarter* tilfælles. Den danske digter Sophus Claussen kan eksemplificere, heksametrisk (derfor «Sexspand»), med et par vers fra «Atomernes Oprør» (*Heroica*, 1925): «Rytteren bæres fornøjet af Versets heroiske Gangart, / følger det følsomme Sexspand og lader det trave og springe».⁶⁸ En versgang finder sted på *fødder* – gr. $\pi\omega\zeta$, pes og podos, heraf fx *dipodisk* versgang. Og gennem begrebet ‘fod’ kan gangerens gangart endvidere forbindes med floden: Som jeg tidligere anførte, rummer $\rho\acute{\epsilon}\omega$ også betydningen ‘løber’ – hvilket netop er den måde, en flod bevæger sig på, dens ‘gangart’. Fod og flod: Dermed kan begge billeder afslutningsvis knyttes sammen i ét: flowet som *vandløb*.

Definitorisk

For at nå frem til en præcis definition af begrebet ‘rapflow’, kan vi lægge ud med at kaste et blik på en række eksisterende forsøg på definitioner (se i denne sammenhæng også bogens introduktion samt Oddekalvs bidrag). Med tidens strøm i frisk erindring kan historikeren William Jelani Cobbs helt grundlæggende definition være den første: flow som «the rapper’s own idiosyncratic approach to the use of time».⁶⁹ Selv om et helt centralt aspekt dermed er fremhævet, har vi her også brug for mere konkrete bestemmelser. En af de mest fremtrædende rapengagerede litterater i Danmark, Lars Bukdahl, rammer også nogle centrale punkter: «Flowet er flydningen eller flugten, den facon eller manér rapperen reciterer

på, *i sig selv* og i forhold til den ledsagende musik». ⁷⁰ Dette «i sig selv» åbner en sprække ind til et af hovedspørgsmålene i definitionen af rapflowet: Kan man tale om flow, når rappen står alene, når der intet musikalsk rytmemønster er at spille op imod, når den rytmiske *spænding* er borte? Det lader det ifølge Bradley til, som beskriver forholdet tendentielt: «[F]low is an MC's distinctive lyrical cadence, *usually* in relation to a beat». ⁷¹ En sådan formulering er dog ikke ideel at anvende i en begrebsdefinition. Omvendt i Kautnys flowdefinition, som lyder: «den rytmiske sammenfletning af talesang og ledsagemønster». ⁷² Her kan rappen ikke *flowe* i sig selv. Det gælder også i en anden af (den således let inkonsekvente) Bradleys definitioner: «Flow is where poetry and music communicate in a common language of rhythm». ⁷³ Den uenighed, som her kommer til udtryk, synliggør en forskningsmæssigt endnu uafklaret problemstilling – den skal jeg snart tage stilling til (dog uden at afklare den!). Endelig er Bradley og Bukdahl enige om, at andre parametre end rytme spiller ind: «It relies on tempo, timing, and the constitutive elements of *linguistic prosody*: accent, pitch, timbre, and intonation». ⁷⁴ Og Bukdahl: «[...] hvordan flowet ter sig dér i trafikkrødset midt mellem rytmik, metrik, retorik, dialekt, stemmekvalitet, fart og tempo og meget mere». ⁷⁵ Inddrages alle disse elementer, får man en meget bred definition: flow som måden, der rappes på. Kyle Adams' flowdefinition er mere kontureret og lyder i første ombæring: «all of the ways in which a rapper uses rhythm and articulation in his/her lyrical delivery». ⁷⁶ Det kan bemærkes, at han dermed udelader såvel tonale aspekter som interaktionen med en musikalsk rytme. I anden ombæring hedder det hos Adams, at «[t]he techniques included in a rapper's flow *are* as follows», ⁷⁷ hvorefter Adams opdeler flowet i to hovedkategorier: metriske og artikulatoriske «teknikker». ⁷⁸ Førstnævnte rummer «1. The placement of rhyming syllables. 2. The placement of accented

syllables. 3. The degree of correspondence between syntactic units and measures. 4. The number of syllables per beat», mens sidstnævnte rummer «1. The amount of legato or staccato used. 2. The degree of articulation of consonants. 3. The extent to which the onset of any syllable is earlier or later than the beat».⁷⁹

Og nu til min egen indplacering i dette svært fremkommelige landskab. For det første vil jeg foreslå en position mellem Kautnys rene rytmefokus og Bradley og Bukdahls altinddragende bestemmelser. Adams kan siges at indtage en tilsvarende midterposition, men min flowdefinition adskiller sig fra hans på følgende måder:

- a) Jeg ekskluderer *rimforhold*/klanglig ækvivalens⁸⁰
- b) Jeg ekskluderer det *syntaktiske* niveau (og forholdet til musikalske takter: 'enjambement')
- c) Jeg inkluderer det *tonale*/melodiske niveau
- d) Jeg inkluderer interaktionen med en *musikalsk rytmekomponent* (hvorved altså den birytmiske spænding bevares)

Ang. a): Rim opfatter jeg ikke som en *del* af flowet – selv om rim er i stand til at 'farve' det. Interessant nok indtager rimet en prominent plads i adskillige arbejder om rapflows, herunder i Kjell Andreas Oddekalvs kapitel i denne antologi og ikke mindst i hans artikel «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows» (2022). Man kan udføre et lille tankeeksperiment og forestille sig rimordene i en given raptekst udskiftet med andre, ikke-rimende ord med samme stavelsesantal og betoningsstruktur, artikuleret på samme måde og med samme tonale bevægelse. Ville *flowet* være et andet? Det er altså diskussionen. Det er muligt at argumentere for, at rimmønstret (hvis der overhovedet findes et sådant – også urimede raptekster *flower!*⁸¹) etablerer en rytme i sig selv, og at denne indvirker på opfattelsen af flowet.⁸² Dog ændrer

det ikke ved, at det drejer sig om to forskellige rytmeniveauer. Det samme gælder for b): Ligesom rim er syntaktiske forhold (herunder denne form for 'taktligt enjambement' – som i øvrigt også involverer en semantisk dimension) et sprogligt anliggende, som jeg mener befinder sig på et andet niveau end selve flowet. Samme tankeeksperiment som ovenstående ville således kunne udføres på dette område. At rim og enjambement ikke indgår i min flowdefinition er imidlertid ikke ensbetydende med, at det er to irrelevante elementer at inddrage i flowanalysen. De øver indflydelse på den samlede lytteoplevelse, og begge spiller derfor også en rolle i mine analyser. I forhold til d) skal det rimeligvis nævnes, at Adams i praksis opererer med dette aspekt, blot figurerer det ikke i hans definatoriske passager. Det samme gælder muligvis for c): Adams er opmærksom på niveauets eksistens («a slight rise in the pitch of his voice», hedder det et sted⁸³), men synes ikke at forstå det som en konstitutiv del af ethvert flow; det gælder også for Oddekalv.⁸⁴

Med disse eks- og inklusioner står den del af rappen tilbage, som et musikinstrument, jf. Adams i note 15, også ville kunne varetage (måske på nær artikulationen af konsonanter⁸⁵). Alt i alt lyder mit forslag til en flowdefinition: *Rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til en (evt. implicit/uhørlig) grundpuls*. Grundpulsen behøver altså ikke nødvendigvis være realiseret akustisk – den kan også være implicit eller virtuel. I det tilfælde eksisterer den kun relativt *i forhold til* stemmens rytme, den er nærværende i sit fravær. I sit arbejde med *funk grooves* skelner Anne Danielsen mellem «'actual sounding events' and 'virtual reference structures'», som er «the nonsounding schemes that structure sounding events».⁸⁶ Den virtuelle grundpuls (som ofte bliver relevant at inddrage i forb. med fx konkurrencer i improviseret rap, 'freestyle rap battles') kan begribes på denne baggrund.⁸⁷ Det er her oplagt at drage en parallel til den skriftlige,

metriske digtning og forholdet mellem det abstrakte – virtuelle – metrum og de faktisk realiserede ord, som lader metret træde frem *i sig*.

Så vidt mine grundlæggende overvejelser over rapfænomenet 'flow'. I kapitlet «Stemmestømme II» findes tre floworienterede nedslag i raphistorien: tre eksempler på forskellige flowtyper fra tre forskellige årtier.

Noter

- 1 SuparDejen feat. Twajs. «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99* (Rundt På Gulvet, 1999). CD.
- 2 Stougaard Pedersen, «At være eller ikke være 'sort'», 6. Også i forskningsoversigtsartiklen «Hvor blev beatet af?» anfører Stougaard Pedersen samme indvending: «Hvor skarpe Schwepenhäusers læsninger end er, synes jeg dog ikke, at han betoner musikken nok, ligesom samspillet mellem rytme i groove og flow nedtones» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 17). Den problematiske nedtoning af den spændende spænding mellem *flow* og *beat* finder sted i en artikel, jeg skrev tilbage i 2006: «Bæltstedet. Om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». Artiklens afsæt var en bestræbelse på at begribe en bestemt niche af dansk rap ud fra en litteraturanalytisk, formalistisk indfaldsvinkel. Selv om jeg ekspliciterede det bevidst anlagte snit i det sprogligt-musikalske – intermediale – betydningskompleks, som rapnumre udgør, falder det Stougaard Pedersen (og Per Vers) for brystet, at artiklen ikke mere indgående beskæftiger sig med rappens rytmiske aspekter. Årsagen var dog langt fra, at jeg fandt disse irrelevante og uinteressante. Problemet var blot, at de bl.a. er så spændende, som de er, fordi de er så komplekse, som de er. Og skal denne kompleksitet bearbejdes videnskabeligt på en fyldestgørende måde, kræver det

- særbehandling – og plads. Det har den fået i denne antologi.
- 3 Krims. *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 48.
- 4 Kautny, «Ridin' the Beat», 141.
- 5 Teksten udgør første del af en kapitel-tandem; anden del, «Stemmestrømme II: Konturer af en raprytmisk udviklingslinje», findes også i nærværende antologi. Dele af kapitlet er tidligere blevet præsenteret ved en række oplæg og foredrag, og jeg ønsker at takke deltagerne for diverse inspirerende bemærkninger.
- 6 Malk de Kojin. «Rocstar» [sic], *Sneglzilla* (BMG, 2002). CD. SuparDejen feat. Twajs. «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99* (Rundt På Gulvet, 1999). CD.
- 7 Bradley. *Book of Rhymes* (New York: BasicCivitas, 2009), bagsidetekst.
- 8 Som forfatteren Mike Davis karakteriserer hiphopkulturen som helhed: «Hip hop is the fundamental matrix of self-expression for this whole generation» (citeret efter Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 8).
- 9 Bradley, *Book of Rhymes*, 12.
- 10 Bradley, *Book of Rhymes*, 38.
- 11 Stougaard Pedersen, «At være eller ikke være 'sort'», 5.
- 12 Grotrian. *Å* (København: Borgen, 2008), 91.
- 13 Eksempelvis Alyssa S. Woods (2009) hos hvem man kan læse om *Missy* og *Busta* og alle de andre venner. Også Birgitte Stougaard Pedersen bemærker i «Hvor blev beatet af?», hvordan overskrifterne i Murray Forman og Mark Anthony Neals stort anlagte hiphopantologi *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader* (2011) med deres «iørefaldende og tendentiøst 'poppede' eller *streetwise* formuleringer udstiller, hvordan man, også i den akademiske diskurs om hiphop, synes at skulle *stage* eller iscenesætte sig selv i en position som forsker *og* (etnisk) insider, fan og lytter» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 7; Stougaard Pedersens kursiver). Med en fyndig formulering diagnosticeres den metavidenskabelige glidning: «Det, der i andre typer forskning ville være et habilitetsproblem, bliver en potentiel legitimeringsstrategi» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 8).
- 14 'Levering', 'fremførelse' o.lign. er dels for generelle termer, dels

- indebærer – eller i det mindste antyder – de en forestilling om en i forvejen eksisterende (skriftlig) primært tekst, som er problematisk i rapsammenhæng.
- 15 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [5].
- 16 Eksempelvis Den Danske Ordbog (DDO): «musikform med rytmisk, syngende tale [...]» eller Oxford Dictionaries: «A type of popular music of US black origin [...]». Også rapforskere som Kyle Adams og Alyssa S. Woods kan tjene som eksempler; hos førstnævnte hedder det: «I will use 'rap' to describe the musical genre» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», note 9) og hos sidstnævnte: «Rap is the musical form that developed as part of a larger cultural movement, called hip-hop» (Woods. *Rap Vocality and the Construction of Identity* [University of Michigan, 2009], 14). Denne forståelse kan så igen føjes ind i en politisk og sociologisk sammenhæng, herhjemme fx hos Lars Bukdahl: «Tilbage har vi Zaki, som er Danmarks eneste virkelige rapper, fordi han er en pissesur perker, der giver finger til det danske samfund» (Bukdahl, *Poesi dér. Danske raptekster 1988–2004* (Aarhus: Systime, 2004), 115) – i bukdahlsk forstand arbejdes der i det følgende således udelukkende med *uvirkelig rap*.
- 17 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [4].
- 18 Jf. fx DDO; som det vil fremgå af diverse citater, anvendes flere andre stavemåder.
- 19 Citeret efter Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sec. 3.2.
- 20 Se evt. Ismaiel-Wendt, Johannes & Susanne Stemmler, «Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans» i Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens* (Bielefeld, transcript Verlag, 2009).
- 21 Taal-Apelqvist, «Metrik & litteraturvetenskap», 143.
- 22 Küper, «Metrik und Linguistik», 629; min oversættelse.
- 23 Hertil kommer den i rapproduktionen udbredte praksis at accentuere (typisk) rimord yderligere ved at lægge stemmen dobbelt. Pga. den i forvejen rigelige rytmiske kompleksitet lader jeg dog dette aspekt ude af syne.

- 24 Bernstein, «Introduction», 15.
- 25 Küper, «Metrik und Linguistik», 629; min oversættelse.
- 26 Der skelnes, igen pga. den i forvejen rigelige rytmiske kompleksitet, kun mellem disse to stiliserede størrelser.
- 27 Martinez, «The Voice in Rap», 44.
- 28 Kautny, «Ridin' the Beat», 149; min oversættelse.
- 29 Oddekalv, «Rytmiske bumerke», 46.
- 30 Kjørup. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik* (København: Gyldendal, 2003), 176.
- 31 Selv om prosaen selvfølgelig også indebærer den kinæstetiske vending for enden af hver linje. Den prosaiske læseakt må altså forstås som en art *laden som om*: Vi har vænnet os til ikke at tage notits af brudet på linjen, idet det er forårsaget af publikationsorganets (typo-)grafiske præferencer. Det er dermed vilkårligt og ikke kunstnerisk motiveret. Prosaens linjebrud er således ikke værd at tillægge betydning, hvorfor man lige så godt bare kan læse videre – og lade som om, intet var hændt. Anderledes med lyden: dén standser ingen margin.
- 32 Nogle få rappere, eksempelvis New York-rapperne Beans og Aesop Rock – som begge netop arbejder med avancerede flows – har ladet deres tekster trykke som prosa (eksempelvis i førstnævntes *Shock City Maverick* [2004] og i sidstnævntes *The Living Human Curiosity Sideshow* [2005]).
- 33 Citeret efter Christensen, «Det må være en joke», 52.
- 34 Christensen, «Det må være en joke», 52.
- 35 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 203.
- 36 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 203.
- 37 Se evt. designeren og datalogen Matt Daniels' «The Largest Vocabulary in Hip Hop» (2014): en grafisk gengivelse af en række rappers ordforråd; her figurerer Aesop Rock helt øverst (hvilket konkret vil sige helt mod højre) – højt hævet over eksemplis Shakespeare, der er inddraget som sammenligningsgrundlag, idet hans ordforråd angiveligt skulle være det mest omfattende i verden (hvilket litterater gerne gør opmærksom på). Daniels noterer for øvrigt: «In fact, his [dvs. Aesops Rocks] datapoint is so far to the right that he should be *off* the chart» (Daniels, «The Largest Vocabulary in Hip Hop»).

- 38 Bradley, *Book of Rhymes*, xvi.
- 39 Bradley, *Book of Rhymes*, xxiii.
- 40 Lønstrup, *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur* (Aarhus: Klim, 2004), 28.
- 41 Lønstrup, *Stemmen og øret*, 28.
- 42 Bradley, *Book of Rhymes*, xx.
- 43 Bradley, *Book of Rhymes*, xxi.
- 44 Citeret efter Fafner, «I begyndelsen var rytmen», 51; min oversættelse.
- 45 Dansk *Wikipedias* opslag om 'rap' (set d. 31/5 2020) kan demonstrere den folkelige udbredelse, eksempelvis Eva Lilja (2009: 12) den 'videnskabelige'. Fejlagtigheden kan eksempelvis DDO demonstrere: «fra amerikansk engelsk *rap* 'tvangfri samtale, slang'».
- 46 Efter Fafner «I begyndelsen var rytmen», 51.
- 47 Fafner «I begyndelsen var rytmen», 51. Fafners kursiv.
- 48 Jf. bl.a. Rose. *Black Noise* (Middletown: Wesleyan University Press, 1994), 69. Til vidnesbyrd om at rytmen selvfølgelig også er helt afgørende i den europæiske kompositionsmusik, står komponisten og dirigenten Hans von Bülow's omformulering af Johannesevangeliets åbning som afsnittets indledningsvisse motto.
- 49 Bradley, *Book of Rhymes*, 3.
- 50 Bradley, *Book of Rhymes*, 4.
- 51 Rose, *Black Noise*, 64.
- 52 Martinez, «The Voice in Rap», 48. Denne tanke tages op i Stemmemstrømme II.
- 53 Bradley, *Book of Rhymes*, 5.
- 54 Bowles, «A Rap on Rhythm», 5.
- 55 H. Schweppenhäuser. *Denkende Anschauung – anschauendes Denken* (Berlin: Lit Verlag, 2009), 121. Schweppenhäusers kursiver; min oversættelse.
- 56 H. Schweppenhäuser, *Denkende Anschauung – anschauendes Denken*, 122. Schweppenhäusers kursiver; min oversættelse.
- 57 Nelson, «Introduction», 2. Mine kursiver. Nelsons prosa mimer i øvrigt selv disse rytmer ved at realisere et protopæonisk metrum med optakt og kvindelig udgang:
() – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – .
- 58 Krims, *Rap music and the poetics of identity*, 44.

- 59 En sammenligning mellem rap og slam poetry – en genre, som kan minde om rap, men som netop ikke rummer denne spænding – findes i Schweppenhäuser & Stougaard Pedersen 2017.
- 60 Kautny, «Ridin' the Beat», 145; min oversættelse.
- 61 Khaleri. «La' vær», *Den nye skole – 100 % hiphop* (FoReal Entertainment, 2002). CD.
- 62 Strøm. «Følg strømmen», *DM i dansk rap '98* (Rundt På Gulvet, 1998). CD.
- 63 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 202.
- 64 Jf. Kierkegaard. *Philosophiske Smuler*. I *Samlede Værker, bd. VI*, redigeret af A.B. Drachmann et al. København: Gyldendal, 1963 [1844]), 336 (note til s. 68).
- 65 Kautny, «Ridin' the Beat», 145.
- 66 Kautny, «Ridin' the Beat», 163.
- 67 Kautny, «Ridin' the Beat», 163; min oversættelse.
- 68 Claussen, «Heroica» i i Sophus Claussen: *Sophus Claussens Lyrik, bd. 6: Heroica* (København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, 1982–), 139.
- 69 Citeret efter Bradley, *Book of Rhymes*, 32.
- 70 Bukdahl. *Poesi dér*, 100. Min kursiv.
- 71 Bradley, *Book of Rhymes*, 6. Min kursiv.
- 72 Kautny, «Ridin' the Beat», 141.
- 73 Bradley, *Book of Rhymes*, 11.
- 74 Bradley, *Book of Rhymes*, 6. Bradleys kursiv.
- 75 Bukdahl, *Poesi dér*, 100. Tricia Rose tænker som den eneste forholdet markant anderledes. For hende udtrykker flowet en bevægelse *gennem* noget, nemlig både ordene og musikken: «an ability to move easily and powerfully through complex lyrics as well as [...] the flow of the music» (Rose, *Black Noise*, 39).
- 76 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [1].
- 77 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [8]. Min kursiv – indføjet idet et element af tentativitet i formuleringen ville – forskningsverdenens uafklarethed på området taget i betragtning – have været klædeligt.
- 78 Ang. genstandsfeltets vanskelighed, som jeg indledningsvis overvejede: Adams vælger efterfølgende udelukkende at fokusere på den førstnævnte af de to 'teknikker' – hvorfor? «[S]ince they

- are the *easiest* to quantify» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [9]. Min kursiv)! En meget forståelig – og meget dårlig – begrundelse.
- 79 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [8]. Sidstnævnte 'teknik' er interessant, fordi Adams her (som Stougaard Pedersen i «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics») er opmærksom på det mikrorytmiske niveau (dog uden navns nævnelse).
- 80 Adams mener at vide, at hans definition korresponderer med, «what rappers and audiences refer to as *flow*» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [5]), men han henviser ikke til nogen konkrete udsagn, og han har nok næppe forhørt sig hos alle klodens rappere og publikummer. Også ifølge engelsk *Wikipedia* dækker 'flow' over «rhythm and rhyme» (set d. 31/5 2020), mens fx hverken Kautny, Bradley eller Bukdahl inkluderer rim i deres definitioner. Med andre ord drejer det sig her om en gedigen uenighed.
- 81 Mine synspunkter er her knyttet til mine egne kunstneriske erfaringer. I mit projekt √ NABLA √ har jeg udforsket en form for rap, som grundlæggende ikke orienterer sig mod rim, og hvor enderim ingen rolle spiller. Imidlertid har jeg kunnet konstatere, at flere lyttere ikke kategoriserer √ NABLA √-udtrykket som 'rap', men finder det mere nærliggende at tænke det som spoken word el. lign. Jeg er dog også meget bevidst om, at jeg udfordrer genrekonventionerne. Den særegne rapgruppe Deichkind, som jeg beskæftiger mig med i «Stemmestrømme II», udsendte med «Leider geil (Leider geil)» fra *Befehl von ganz unten* (2012) en single med en urimet tekst, hvilket den selv gør opmærksom på til sidst: «In diesem Lied hat sich gar nichts gereimt / hat niemand gemerkt (leider geil)» ('I denne sang har intet rimet / det har ingen opdaget [desværre fedt]'). Her lader de fraværende rim ikke til at have generet eller fremmedgjort lytterne – videoen til sangen nærmer sig i skrivende stund 32.000.000 visninger på *YouTube* ...
- 82 Jf. fx Kautny, «Ridin' the Beat», 147 og 164 [m.fl.](#)
- 83 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [13].
- 84 Oddekalv, «Rytmske bumerke», 37.
- 85 Se evt. sprogvidenskabsmanden Karl Bühlers sammenligning af den menneskelige stemme og musikinstrumentet (Bühler.

- Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934]), 199f.).
- 86 Danielsen. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (Farnham: Ashgate, 2010), 6.
- 87 Hvordan kan en sådan implicit, virtuel grundpuls' ontologiske status bestemmes? I den deleuzianske tænkning, som den udfoldes i *Différence et Répétition* (1968), kendetegnes det virtuelle niveau ikke ved at være det modsatte af det reelle («le réel»), men ved at være *en anden manifestation* af det reelle; det virtuelle er fuldt og helt reelt, det er *en del af* det reelle: en del af et objekt vil *altid* være placeret i et virtuelt domæne.

Bibliografi

- Adams, Kyle. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music». *Music Theory Online* årg. 15, nr. 5 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Adams, Kyle. «'People's Instinctive Assumptions and the Paths of Narrative': A Response to Justin William», i *Music Theory Online* årg. 15, nr. 2 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.adams.html>
- Bernstein, Charles. «Introduction». I *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, redigeret af Charles Bernstein, 3–26. New York: Oxford University Press, 1998.
- Bowles, Juliette. «A Rap on Rhythm». I *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*, redigeret af Angela M.S. Nelson, 5–14. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: BasicCivitas, 2009.
- Bukdahl, Lars. *Poesi dér. Danske raptekster 1988–2004*. Aarhus: Systime, 2004.
- Bukdahl, Lars. *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990–2004*. København: Borgen, 2004.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934].
- Christensen, Brian Dan. «Det må være en joke». *Standart* årg. 18, nr.

- 1 (2004).
- Claussen, Sophus. «Heroica». *Sophus Claussens Lyrik, bd. 6: Heroica*, 33. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, 1982–.
- Daniels, Matt: «The Largest Vocabulary in Hip Hop. Rappers, ranked by the number of unique words used in their lyrics», *The Pudding*. Netudgivelse (set d. 17/1 2022): <https://pudding.cool/2017/02/vocabulary/>
- Danielsen, Anne. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Elflein, Dietmar. «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop». *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 171–194. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Fafner, Jørgen. «I begyndelsen var rytmen». I *Metrik & musik*, redigeret af Christian Kock. Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 13. Göteborg: Rhetor förlag, 2002.
- Forman, Murray og Mark Anthony Neal. *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, redigeret af Murray Forman og Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2004.
- Grottrian, Simon. *Å*. København: Borgen, 2008.
- Haarder, Jon Helt. «Jokeren: STORBY STODDER. Jokeren udsender sine raptekster som digtsamling». *Morgenavisen Jyllandsposten*. Netudgivelse (d. 3/11 2003): <https://jyllands-posten.dk/kultur/annonce/litteratur/article3403005.ece/>
- Ismail-Wendt, Johannes og Susanne Stemmler. «Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans». I *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 73–87. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Kautny, Oliver. «Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow». I *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 141–169. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Krims, Adam. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Küper, Christoph. «Metrik und Linguistik. Einige grundsätzliche Überlegungen zu einem klassischen Methodenwirrwarr». I

- Sprechen und Hören. Akten des 23. Linguistischen Kolloquiums Berlin 1988*, redigeret af Norbert Reiter, 629–641. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Kierkegaard, Søren. *Philosophiske Smuler*. I *Samlede Værker, bd. VI*, redigeret af A.B. Drachmann et al., 7–99. København: Gyldendal, 1963 [1844].
- Kjørup, Frank. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*. København: Gyldendal, 2003 [2002].
- Lilja, Eva. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria in Larsson». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 5–19. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009.
- Lønstrup, Ansa. *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur*. Aarhus: Klim, 2004.
- Marc Martinez, Isabelle. «The Voice in Rap» i *e-pisteme* årg. 1 (1) (2008): 40–52. Netudgivelse: <http://www.scribd.com/doc/55254869/E-pisteme-Vol-1-1>. Isabelle-Marc-Martinez-Full-Text
- Nelson, Angela M.S. «Introduction». I *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*, redigeret af Angela M.S. Nelson, 1–4. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Rytmiske bumerke». I *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*, redigeret af Even Iglan Diesen, Kjell Andreas Oddekalv og Bjarne Markussen. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022a.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows». I *Rhyme and Rhyming in Verbal Art*, redigeret af Venla Sykäri & Nigel Fabb. Helsinki: Finnish Literature Society, 2022b.
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «At være eller ikke være 'sort'. En samtale med rapperen Per Vers». www.globalaesthetics.au.dk (2011): 1–15. Netudgivelse: http://globalaesthetics.au.dk/fileadmin/www.globalaesthetics.au.dk/At_vare_eller_ikke_vare_sort.pdf
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur». *Dansk Musikforskning Online* årg. 3 (2011): 5–21. Netudgivelse: http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/dmo_03_artikel_01.pdf
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 157–167.

- Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009a.
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics». *The Journal of Music and Meaning*, nr. 8, vinter, 2009b: sektion 3. Netudgivelse: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?articleID=8.3>
- Rose, Tricia. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- Schweppenhäuser, Hermann. *Denkende Anschauung – anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensitiiver und intellektiver Relationen*. Berlin: Lit Verlag, 2009.
- Schweppenhäuser, Jakob og Birgitte Stougaard Pedersen. «Performing poetry slam – and listening closely to slam poetry». *SoundEffects: Poetry and sound* årg. 7, nr. 1 (2017): 63–83. Netudgivelse: <https://doi.org/10.7146/sc.v7i1.103065>
- Schweppenhäuser, Jakob. «Bæltstedet – om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». *Vandfanget* årg. 11, nr. 3 (2006): 39–60. Også publiceret af *Verbale Pupiller/Læsebeste og hundehoveder* (2007): 1–12. Aarhus: Aarhusbibliotekerne. Netudgivelse: <https://www.yumpu.com/da/document/read/17640849/om-uhrt-ordspilsludomani-og-tenderen-mod-nul-vaerdi-i-den->
- Taal-Apelqvist, Lissan. «Metrik & litteraturvetenskap – en kombination med fremtidsperspektiv?». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 141–156. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009.
- Walser, Robert. «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy». *Ethnomusicology* årg. 39, nr. 2 (1995): 193–217.
- Williams, Justin A. «Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, 'Aspects of the Music/Text Relationship in Rap'». *Music Theory Online* årg. 15, nr. 2 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>
- Woods, Alyssa S. (2009): *Rap Vocality and the Construction of Identity*. Ph.d.-afhandling, University of Michigan. Netudgivelse: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf

Diskografi

∇ NABLA ∇, *Opad*. Kørfirs Records, 2020. LP/stream.

Aesop Rock, *Fast Cars, Danger, Fire and Knives*. Definitive Jux, 2004. CD.

Beans, *Shock City Maverick*. Warp, 2004. LP.

Deichkind, «Leider geil (Leider geil)», *Befehl von ganz unten*. Vertigo, 2012. Stream.

Khalern, «La' vær», *Den nye skole – 100 % hiphop*. FoReal Entertainment, 2002. CD.

Malk de Kojin, «Rocstar», *Sneglzilla*. BMG, 2002. CD.

SuparDejen feat. Twajs, «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99*. Rundt På Gulvet, 1999. CD.

Strøm, «Følg strømmen», *DM i dansk rap 98*. Rundt På Gulvet, 1998. CD.